

Do céu à terra. Da terra ao céu. Pressupostos amorosos no filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders

Ricardo Cardoso

Resumo:

Este ensaio visa analisar como algumas representações e ideias sobre o amor no Ocidente, que tem como um de seus pontos de partida *O banquete* de Platão, convergem no filme de Wim Wenders, *Asas do desejo*.

Palavras-chave: amor – Wim Wenders – *Asas do desejo* – *O banquete* – representações do amor

No princípio era o Verbo e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus.

[...] E o Verbo se fez carne e habitou entre nós.

(João, cap. I, vers. I e 14)

I. O verbo no princípio

Platão começa sua reflexão sobre o amor em *O banquete* narrando uma conversa entre Apolodoro e Glauco (PLATÃO, 2010, p. 85-90). Apolodoro caminhava pela estrada que o levava até Atenas quando, no meio do caminho, ouviu Glauco chamar seu nome. Este manifestou interesse em saber sobre um banquete que fora oferecido para que alguns amigos pudessem competir pelo melhor discurso sobre o amor. Apolodoro conta-lhe que este banquete acontecera há muitos anos, e o que sabia lhe fora narrado por Aristodemo, um dos participantes. “E assim é que, enquanto caminhávamos, fazíamos nossa conversa girar sobre isso” (ibidem, p. 87). Apolodoro começa sua narração pela descrição de ainda outro encontro, justamente aquele que propiciou a Aristodemo comparecer ao banquete: um encontro entre Aristodemo e Sócrates, enquanto o último estava no meio do caminho para a reunião. Ali, Sócrates convidou Aristodemo e este, receoso de comparecer ao encontro sem ter sido convidado pelo anfitrião, pede ao amigo para que pensasse em uma justificativa para sua presença.

Em nossa reflexão nos apoiaremos na estrutura e no tom que ganharam essas duas primeiras camadas narrativas de *O banquete*, a conversa que se dá entre Apolodoro e Glauco e a que se dera antes entre Aristodemo e Sócrates: uma conversa no meio do caminho. Sabemos de onde partimos para nossa discussão sobre a representação do amor no ocidente, *O banquete*, de Platão. Também sabemos nosso ponto de chegada, o filme de Wim Wenders, *Asas do desejo*, mas não sabemos como se dará essa reflexão, por quais meios, atalhos, ou mesmo por quais vias. No entanto, essa nossa dúvida parecia com a de Aristodemo em justificar sua presença no dito banquete, encontro de tão ilustres convidados para refletir sobre o amor. Diante seu temor, Sócrates propõe: “Pondo-nos os dois a caminho [...] decidiremos o que dizer. Avante!” (ibidem, p. 89). Tomaremos aqui a mesma decisão, o mesmo método de Sócrates: vamos nos colocar no caminho para depois conhecermos nosso próprio discurso. Avante!

II. No meio do caminho...

Dennis de Rougemont, em seu famoso estudo sobre o amor (ROUGEMONT, 1988), considera *Tristão e Isolda* marco fundamental da conformação desse sen-

timento no Ocidente (ibidem, p. 23). Sobre a obra de Platão, o autor declara que nela a descrição do amor-paixão teria a mesma raiz que o mito de Tristão: a influência do maniqueísmo persa (ibidem, p. 48). No breve trecho em que discorre sobre *O banquete*, Rougemont mostra sua crença de que ali os discursos sobre o amor refletiriam a mesma busca pelo retorno à unidade original, entre a divindade e o homem, propagada pelo antigo maniqueísmo persa: “Eros é o desejo total, é a Aspiração luminosa, o impulso religioso original elevado à sua mais alta potência, à extrema exigência de pureza que é extrema exigência de Unidade. Mas a Unidade última é a negação do ser atual em sua sofredora multiplicidade” (ibidem, p. 48). Essa totalidade, união com o divino que restabelece a unidade original, somente seria possível em um plano além da matéria, além da morte, portanto, além da vida. Com o advento do cristianismo, a Igreja teria trazido outra ideia para a realização desse sentimento: *ágape*, amor que seria possível na vida material através do casamento. Mais que isso, na nova ideologia, o amor somente seria possível no plano material, pois o espírito divino criara o homem e nunca se uniria a ele naquela unidade que os antigos persas pretendiam original.

Durante a Idade Média, os trovadores, narradores do mito de Tristão, teriam entrado em contato com ideologias cátaras que retomavam essa ideia de unidade original, unidade somente possível além da matéria, antagonista à *ágape*, propagando-a em suas trovas. Nelas, a “senhora” tomaria o lugar de Deus, simbolizando o alvo inalcançável ao cavaleiro terreno enquanto durasse sua vida. Podemos lembrar que no mito original, Tristão e Isolda têm muitas chances de consumir sua felicidade em uma união, mas sempre criam impedimentos para tal resolução, como a culpa que atribuem ao filtro em sua triste paixão, ou o medo do incesto que poderia ser causado pela traição ao tio-pai de Tristão. Tristão e Isolda realmente apenas efetuam sua (re)união na morte. Segundo Rougemont, a partir de então, na cultura ocidental, o amor sempre estaria ligado aos impedimentos, ou à consumação na morte.

Rougemont afirma que essa relação entre amor e impossibilidade de unidade já se encontra em *O banquete* (ibidem, p. 48); entretanto, podemos dizer que não se encontra em todos os discursos da obra, sobretudo não no discurso de Sócrates (PLATÃO, 2010, p. 136-166). Neste, o filósofo grego conta que tomara para si a concepção de uma sábia mulher, Diotima, sobre o que seria o amor: a geração no belo (ibidem, p. 154). O que atrairia o amante não seria o belo em si, mas a possibilidade que esse oferece de perpetuação. Não seriam apenas os belos corpos que nos ofereceriam a possibilidade de alcançarmos a imortalidade, mas também o seriam a arte, a poesia, as ciências, os negócios

públicos e, sobretudo, nosso próprio ser, que pode encontrar tudo que é belo dentro e ao redor de si. Com esse discurso, Sócrates, ou Diotima, ou Platão, nos mostra que a unidade original poderia ser reencontrada no próprio interior do homem que a procura, desde que este perceba que o belo habita dentro e ao redor dele.

Em outro pequeno trecho, no meio do caminho de sua análise, Rougemont considera que *Romeu e Julieta* também espelharia o amor-paixão maniqueísta que se realiza apenas na morte (ROUGEMONT, 1988, p. 137-138). Para o autor francês, o amor em *Tristão e Isolda* seria a principal influência para aquele entre Julieta e Romeu (ibidem, p. 137-138). Na peça de Shakespeare, muitos acontecimentos externos impedem a consolidação da unidade amorosa buscada pelos amantes, por exemplo, o ódio entre as duas famílias. É realmente a morte que encerra essa história de amor. No entanto, Rougemont desconsidera um detalhe pujante que destoa de sua interpretação: diferente de *Tristão e Isolda*, *Romeu e Julieta* decidem percorrer o caminho de *ágape*, o do casamento, resolvem viver juntos não apenas como amantes, mas, sobretudo, como marido e mulher, iniciando a relação carnal apenas na noite de núpcias, como prescrevia a própria Igreja cristã. Não é o caminho de *Eros* – em sua impossibilidade de união plena – que eles escolhem. Os impedimentos que os separam são também externos e não imposições que eles próprios se colocam, como no caso de *Tristão e Isolda*.

Esse detalhe afeta o paralelismo que Rougemont estabelece entre as duas histórias. *Tristão e Isolda* em nenhum momento escolhem viver juntos segundo os preceitos da religião, ou mesmo da carne, como amantes, ou ainda como esposos: esse amor é alimentado apenas pelos impedimentos que eles próprios criam. No período em que vivem na floresta, colocam todas as noites a espada de *Tristão* entre seus corpos para que não haja qualquer tipo de contato carnal entre eles. *Romeu e Julieta* não apenas decidem driblar os impedimentos para viverem como esposos, ao modo de *ágape*, como também lutam até o último ato por isso, entregando-se à morte apenas quando um constata a morte do outro. A impossibilidade trágica de viverem juntos é que os leva à decisão pela morte.

No entanto, a impossibilidade de realização, como em *Romeu e Julieta*, não é o único mote na reflexão que Shakespeare fez sobre o amor. Outro importante elemento na obra é a investigação que o poeta empreendeu acerca da inconstância desse sentimento, principalmente quando não há mais empecilhos para sua realização. Em *Sonho de uma noite de verão*, Lisandro, um dos jovens enamorados na peça, diz: “Ai de mim! De acordo com tudo o que pude ler na história ou aprendi pela tradição, o verdadeiro amor jamais seguiu um curso

fácil” (SHAKESPEARE, 1995, p. 132-134). Essa fala parece refletir a forma com que o próprio Shakespeare estruturava suas tramas amorosas, nas quais um impedimento sucede o outro no curso da paixão. Tematicamente, aqui entramos no campo da tese de Rougemont, pois seriam os próprios impedimentos que alimentariam o sentimento dos amantes. Vemos, ainda em *Sonho de uma noite de verão*, que algumas cenas depois da declaração de Lisandro sobre as dificuldades do amor, quando não mais existem barreiras para a união com Hérnia, sua amada, o próprio personagem de Lisandro ilustra metaforicamente a inconstância do amor. Em meio à fuga que empreende com ela pela floresta, a fim de casar-se, Lisandro é enfeitiçado pelo filtro mágico do duende brincalhão Puck e acorda desinteressado pela mulher a quem amava no dia anterior, pronto para se apaixonar por outra.

Em *Os dois cavalheiros de Verona* — ao que tudo indica essa é a primeira peça ficcional escrita pelo poeta inglês —, Shakespeare já levava esse tema da inconstância amorosa à exaustão. Na peça, Proteu, apaixonado por Júlia, é impedido pelo pai de consolidar a união amorosa e obrigado a partir e encontrar seu melhor amigo, Valentino, na corte de Milão. Lá ele se apaixona à primeira vista por Silvia, namorada de Valentino, esquecendo Júlia. Depois de muitas peripécias, e de ter a mão de Silvia cedida por Valentino, Proteu reencontra Júlia e volta a sentir-se apaixonado por ela como antes, em outro acesso de inconstância amorosa. O próprio nome do personagem nos leva a vislumbrar a possibilidade de que Shakespeare intentava metamorfosear o mitológico Proteu grego, encarnação da metamorfose, em um tipo de Proteu amoroso.

Em *Romeu e Julieta*, ao contrário das peças citadas, ou seja, em que há constância do amor entre os protagonistas, Shakespeare apresenta ainda o personagem do Conde Páris, pretendente à mão da heroína. Depois de ganhar o consentimento do pai de Julieta para o casamento, Páris, quando vai feliz à igreja marcar a data, confessa ao Frei que sequer conhece os sentimentos da noiva. Mesmo não sendo visto com bons olhos por Julieta na única cena em que eles se encontram, podemos perceber que Páris recebe na peça tantos elogios à sua beleza quanto Romeu. Como em *Os dois cavalheiros de Verona*, Shakespeare parece intrigado em criar uma referência moderna a um personagem mítico da Antiguidade. O Páris de *Romeu e Julieta* parece ecoar o Páris troiano, amante de Helena, nos elogios que recebe quanto à sua beleza, refinamento e educação, nas falas em que o descrevem a Ama, o pai e a mãe de Julieta. No entanto, ele não seduz a mulher desejada, como faz o original. Mesmo bonito e sofisticado, se acreditarmos na família de Julieta, que tem diferentes interesses nesse casamento, vemos que a sedução do Páris shakespeariano não

atinge a heroína. Romeu também se atrai por Julieta na primeira vez em que a vê, no entanto, diferente de Páris, sua primeira ação é a de estabelecer um contato efetivo com a heroína, dançando com ela no baile. Durante a dança desenrola-se a famosa cena do beijo entre as mãos e os lábios (SHAKESPEARE, 1995, p. 91-107), em que Romeu e Julieta se apaixonam.

O historiador Francisco Murari dedica-se em *Mito e história* a compreender a *areté* de alguns heróis da *Ilíada*: “*areté*, marca de excelência. E o poeta diz da *areté* distinguidora de um herói declarando sua excelência bem determinada em termos da definida coletividade em que se distingue e do específico atributo por que se prova superior.” (MURARI, 1995) Na obra de Homero, Páris, irmão do valente Heitor, mostra-se covarde e inconstante perante o desafio de Menelau. Sob o signo de Afrodite, sua *areté* é a sedução amorosa e suas fraquezas são a covardia e o tíbio desenvolvimento guerreiro por trás do arco. “O arqueiro só ataca, agride, pois oferece combate sem se mostrar ao adversário, antes arremessa suas setas oculto, escondido [...]” (ibidem, p. 74). Enquanto a *areté* do Páris homérico consiste na sedução da mulher desejada e sua fraqueza é a covardia perante o duelo guerreiro, o conde Páris de *Romeu e Julieta* parece espelhar a *areté* e fraqueza opostas, pois, fracassa em tentar seduzir a mulher amada, mas mostra extrema coragem perante o duelo com Romeu.

Depois desse breve desvio shakespeariano no caminho, podemos dizer que a tessitura da tese de Rougemont ainda mostra-se vigorosa. Alguns expressivos movimentos literários, o cinema e até mesmo os videocliques musicais da era MTV, nutriram-se dessa associação entre amor, paixão e morte, falando direto ao imaginário ocidental, acumulando referências e cifras. Como exemplos do sucesso dessa associação, podemos citar: o amor terrificante entre Cathy e Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë; a escolha de Jack e Rose em permanecerem unidos no meio do naufrágio em *Titanic*; e até mesmo o vídeo mais assistido no YouTube, “Bad romance”, em que no final a cantora incendeia-se com o amante. Todas essas obras, intensamente exploradas pela moderna indústria cultural, ecoam o aspecto maniqueísta do mito de *Tristão e Isolda*. Juntos apenas depois da morte.

Em *Amor líquido* (2003), o filósofo Zygmunt Bauman tece sobre o amor contemporâneo alguns comentários tão fragmentados quanto sua própria concepção de pós-modernidade. Entretanto, debruçados sobre sua reflexão, arriscamo-nos a concluir que o amor nesses tempos de cólera não mais seria épico, como aquele descrito por Gabriel García Márquez em seu bonito romance, *O amor nos tempos do cólera*. Não mais seria a predisposição ao amor diante um impedimento, como o da epidemia da doença que leva esse nome,

o cólera, que nos empurra para sua realização. Seria, sim, o estado de cólera. Nessa época de intenso individualismo, o amor é mediatizado pelas relações mercantis. Os amantes desejam estabelecer relações amorosas, mas não laços, escolhem o parceiro como escolhem mercadorias nas lojas de departamento e por qualquer defeito encontrado, desde que o seja dentro do prazo de garantia, trocam-no por outro melhor. Tornou-se forçoso manter-se dentro do prazo de garantia do amor.

A fragmentação amorosa contemporânea que instigou Bauman, por outro lado, reflete a fragmentação da própria coletividade em indivíduos isolados, que elidiram suas fortificações particulares em ilhas, mas não conseguem construir pontes entre uma e outra. É neste trecho no meio do nosso caminho, a chamada pós-modernidade, que encontramos a obra de Wim Wenders, *Asas do desejo*. “*Lo que llamamos una tendencia artística surge siempre de la realidad cotidiana de los hombres*”, como esclarece esteticamente o filósofo Georg Lukács (1966, p. 154). Podemos levantar a hipótese de que esse belo filme toma como tema central a dissolução, não tão evidente quanto podemos supor, dos laços humanos em nossa época. Em determinada cena, um motorista de táxi, enquanto se dirige ao set de filmagem onde trabalha o personagem do ator Peter Falk, reflete consigo: “O povo alemão se dividiu em Estados equivalentes ao número de cidadãos. E esses Estados individuais são móveis.¹ Cada um leva o seu consigo e pede pedágio a quem quer entrar [...]. Isso apenas para a fronteira, mas para ter acesso ao interior desses Estados é preciso ter senha”. Evidentemente, trata-se de uma metáfora sobre a divisão de Berlim ao fim da Segunda Guerra Mundial, ainda vigente na época em que Wim Wenders filmou. No entanto, a metáfora atinge ainda maior grau de significação quando lembramos que não foram apenas os berlinenses que tiveram de adentrar subdivididos a pós-modernidade, mas, sim, o próprio Ocidente. Subdivididos não apenas politicamente, mas, sobretudo, humanamente.

III. No meio do caminho... entre a terra e o céu

O filme conta a história do anjo Damiel em seu salto para a vida. Nele, vemos como anjos testemunham as experiências, sentimentos e reflexões dos berlinenses. Depois da eternidade anterior ao momento em que se inicia a história, o da crise que enfrenta em sua condição etérea, Damiel se apaixona por uma mu-

¹ Esse pensamento em si já ocorre dentro de um carro.

lher, Marion, e decide tornar-se homem. Ela é trapezista de um circo que está fechando por falta de dinheiro. Quando Damiel consegue tornar-se humano, percebe que o circo foi embora. Depois de buscar a mulher amada por Berlim, ele finalmente a encontra em um clube noturno e, ali, começa a concretização de seu desejo, unindo-se a ela. Ao final, percebemos que Marion sempre intuiu a presença de Damiel, aquele encontro e a realização da união entre eles.

O primeiro plano do filme mostra uma caneta escrevendo em uma folha de papel:

Quando a criança era criança,
Ela caminhava com os braços balançando,
Ela queria que a ribeira fosse um rio,
O rio uma torrente
E uma poça d'água, o mar.
Quando a criança era criança,
Ela não sabia que era criança.
Tudo era inspirado nela,
E todas as almas eram uma só.
Quando a criança era criança,
Não tinha opinião sobre nada,
Não tinha nenhum hábito,
Sentava-se de pernas cruzadas
E saía a correr de repente.
Tinha um redemoinho no cabelo
E não fazia poses quando ia tirar fotografias.²

Esse é o primeiro passo que damos no caminho por onde o filme nos levará. “No princípio era o Verbo” (João, cap. I, vers. I). Em *O banquete*, Diotima diz a Sócrates que “toda causa de qualquer coisa passar do não ser ao ser é poesia” (PLATÃO, 2010, p. 151). Toda causa pela qual o que está latente na realidade efetiva, a do espírito, passar a existir na realidade dada, material, é poesia. Alguns estudiosos do Renascimento italiano³ designaram como “salto no mármore” o meio pelo qual um escultor aplicava a beleza e o refinamento do espírito à matéria,

2 Os poemas citados neste texto foram compostos pelo roteirista do filme, Peter Handke. São inspirados em outros poemas de Rainer Maria Rilke.

3 Agradeço a Claudio Nigro, pesquisador em Literatura Comparada pela Sapienza – Università di Roma, por essa elucidação.

moldando-a. Esses primeiros versos em *Asas do desejo* dão início à viagem épica que empreenderá o personagem Damiel em seu salto no mármore, do alto de Berlim ao asfalto, à materialização do espírito. Esse é o próprio salto do “não ser” ao “ser”, sobre o qual discorre Diotima, o salto da imortalidade de Damiel à mortalidade. Para retomar a unidade perdida, ele deve saltar para a vida e encontrar o amor, precisamente do lado oposto ao que se encontra aquele descrito por Rougemont. O amor não virá apenas depois da morte, virá depois da vida.

A cosmogonia judaico-cristã é corporificada nos livros sagrados que compõem o Velho Testamento. Desses, o primeiro, Gênesis, inicia com o verso: “No princípio, Deus criou o céu e a terra” (Gênesis, cap. I, vers. 1). Toda mitologia que segue dessa tradição tem como base inaugural essas primeiras criações do verbo divino: o céu e a terra. Esse também é o início da poesia visual de Wim Wenders. Depois de presenciarmos o primeiro quadro do filme, aquele em que a caneta de Damiel escreve o poema transcrito acima, próprio verbo do princípio, vemos uma sequência em que é invocado esse primeiro verso do Gênesis: a imagem do céu, depois a de um olho que se abre para a criação e, então, a de Berlim, a terra. Toda a poesia que seguirá desse ponto em diante, no caminho pelo qual nos leva Wenders, terá sua raiz aqui, assim como os livros sagrados da cultura ocidental. Do céu à terra, da terra ao céu, imagens que Marx invocou para ilustrar, acerca da relação dialética entre produção material e cultura, a diferença entre a perspectiva teórica do olhar de Hegel, que vê na produção de ideias do Espírito a geradora da produção material, e a de seu próprio olhar, que vê na produção material a conformadora da geração de ideias (MARX, 2009, p. 37). No quinto plano do filme vemos aparecer o mediador entre esses dois polos, a terra e o céu: o anjo Damiel.

Que seria então o amor?, perguntei-lhe. Um mortal?

Absolutamente.

Mas o quê, ao certo, ó Diotima?

[...] Um grande gênio, ó Sócrates, e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal (PLATÃO, 2010, p. 146).

Na poesia visual de Wim Wenders, somos informados de que do céu à terra, e da terra ao céu, encontra-se um mediador em cada ponto da esfera terrestre, um gênio, nas palavras de Diotima, um anjo nas imagens de Wim Wenders. Nessa sequência inicial, que também mostra Damiel do alto da torre de uma igreja olhando Berlim com o céu ao fundo, imagem que evoca imediatamente a de um suicida, vislumbramos o conflito a ser vivido por ele: a existência no éter como anjo ou na Terra como homem? Do céu à terra ou da terra ao céu?

Do espírito à matéria ou da matéria ao espírito? Paciente no céu do espírito ou agente na terra de Berlim? A trama entre consciência, céu e terra deixa de ter a mediação do gênio, como descreve Diotima, e passa a ser seu próprio conflito. A associação entre amor e morte, aquela que descreveu Rougemont, dá lugar à outra, entre amor e vida.

A partir desses primeiros quadros, a poesia e o verbo passam agora do “não ser” ao “ser” através do fluxo de imagens. O primeiro close de Daniel acontece em um avião, veículo para a metamorfose do voo do gênio, sua materialização. Em seguida, assistimos a um ator que pensa dentro do avião na composição de seu personagem; uma antena irradiando centenas de palavras por minuto no alto de Berlim; uma porção de pessoas assistindo televisão, ouvindo rádio. Passivos diante dos aparelhos vinculados aos “meios de comunicação”, os indivíduos ruminam ativos a angústia da solidão de cada um deles no esfacelamento da comunicação humana. Na Berlim pós-moderna de *Asas do desejo*, os homens consomem sua solidão na companhia de aparelhos eletrônicos, em que o outro é ouvido apenas quando mediatizado. O prazo para a garantia do amor venceu.

Quando a criança era criança,
Era a época das perguntas:
Por que eu sou Eu
E não tu?
Por que eu estou aqui e
Por que não lá?
Quando começou o tempo
E onde termina o espaço?
A vida sob o sol não é apenas um sonho?
Não seria tudo o que eu posso ver, ouvir e cheirar
Apenas a aparência de um mundo anterior a este mundo?
Existe mesmo o Mal
E pessoas que são realmente más?
Como é que eu, o Eu que eu sou,
Antes que eu viesse a ser, não era?
E como é que um dia eu,
O Eu que eu sou, não mais serei
O eu que eu sou?

Daniel deseja estabelecer um limite físico à sua falta de limites espiritual, estabelecer um “agora” ao seu “eternamente”, “supor ao invés de saber sempre”.

Ele e outro anjo, Cassiel, desejam algo mais do que “continuar espírito, manter distância, manter a palavra”. Somente manter a criação inicial do verbo já não os preenche mais. No decorrer do filme, a frustração dos gênios imateriais corre em paralelo com a angústia das pessoas que assistem inertes, inconscientes, ao sentido humano ser privatizado nas antenas de comunicação.

Em outra cena, vemos que a biblioteca dessa Berlim cinética assemelha-se a um labirinto, onde o minotauro do conhecimento se debate. É ali que vemos uma horda de gênios testemunhando o que ocorre entre o céu e a terra de Hegel, Marx e Wenders. É ali que também vemos pela primeira vez um velho homem chamado Homero. Subindo as escadas, esse Homero envelhecido pede auxílio à musa para que a criança, o ancião e o mundo todo se revelem no contador de histórias. As antenas de comunicação, as televisões, o rádio, e tudo o que foi mostrado no princípio do verbo de Wenders, não cumprem o papel que roubaram ao contador de histórias, como já percebia Walter Benjamin (1994, p. 197-221). Homero, calado, subindo a escada, lamenta-se.

Com o tempo, meus ouvintes tornaram-se meus leitores.

Não se sentam mais em círculo, mas sozinhos.

E um desconhece o outro.

Em meio a tanta solidão e desalento, Damiel, ao entrar em um modesto circo durante o ensaio, vê a trapezista Marion suspensa no ar, aparelhada com postas asas de anjo para o salto no mármore. Aquela será sua última noite de apresentações, pois o circo está fechando por falta de dinheiro para pagar até mesmo a conta de luz. Sem luz não há circo, não há trapézio, não há cinema. Última noite para o voo de Marion, para elevar seu espírito além da matéria. A última noite dela como trapezista espelha a última noite dele como gênio. Marion diz: “Esta é a última apresentação de meu número, é noite de lua cheia e a trapezista cai e se arrebenta”. Como teme Marion, sua última apresentação não a levará ao salto no mármore, mas para fora do próprio mármore do circo. É a imagem metafórica de uma artista privada de seu veículo. Ela se pergunta: “O tempo cura, mas e se o tempo for a doença?”. Damiel também parece se perguntar o mesmo.

Marion é o duplo de Damiel, é a matéria que busca o espírito, enquanto ele é o espírito que busca a matéria em um abraço que restaure a unidade original. Nela a poesia tenta, por meio do trapézio, passar do “não ser” para o “ser”. No entanto, pela falta de matéria que possibilitaria a concretização, o ouro, essa poesia é escamoteada: “Quem é você?” – ela pensa – “Não sei mais. Só sei que não sou mais artista. Adeus trapézio”. Adeus salto no már-

more, pois o acesso ao mármore lhe foi barrado. Seu anseio é o de transcender suspensão no ar o limite da matéria, através de contorcionismos e virtuosos ascender ao espiritual. Sua maior satisfação é o próprio salto que realiza no mármore, atingindo as alturas do espírito através da suspensão dos movimentos físicos no ar e, no entanto, seu maior medo é a queda definitiva.

Damiel é o espírito que procura a matéria, gênio que paira intermitente sobre a terra. Ao contrário de Marion, seu maior anseio torna-se a queda, o mármore, atingir o limite. Ela diz: "Passei uma eternidade esperando uma palavra de carinho". Damiel viveu a eternidade impossibilitado de ser ouvido em sua palavra de carinho. Marion executa seu número usando asas artificiais, Damiel executa o seu, a humanização, desfazendo-se artificialmente das suas. Os únicos momentos em que há uma comunhão entre os dois são aqueles em que eles ouvem música, substância física em suas ondas sonoras, espiritual pelo deleite que provoca. O primeiro momento dessa comunhão melódica ocorre na área externa do circo, quando um acordeonista toca entre eles. O segundo acontece quando Marion coloca um disco na vitrola, enquanto fala em pensamento e ele ouve em espírito. E, por fim, o terceiro concretiza-se na performance de Nick Cave. Ainda no circo, ao passar Marion por um grupo masculino, com o invisível gênio ao lado, um rapaz galhofa: "Lá se vai um anjo que cai". Sem querer ele acerta, pois essa é a escolha que o anjo Damiel tomará: cair do céu à terra.

Enquanto isso, o velho narrador Homero pergunta-se por que ninguém conseguiu escrever ainda uma epopeia sobre a paz. Pergunta-se também se deveria desistir dessa empreitada, mas, em seguida, conclui que isso iniciaria o tempo do fim das narrações de histórias e decide continuar. Buscando Potsdamer Platz, ele percorre uma metade de Berlim, desejosa de abraçar a outra metade e restituir a unidade original. Antes da guerra esse era o lugar mais cosmopolita da cidade, "onde as pessoas eram sempre simpáticas", como pensa Homero. Ele não o encontra, mas decide não desistir de sua busca, busca pela sociabilidade do homem em seus laços humanos. Em meio ao terreno baldio que talvez fora Potsdamer Platz, Homero pergunta-se: "Onde estão meus heróis? Onde estão vocês meus filhos?... Sou poeta abandonado na terra de ninguém".

Estariam os heróis no cinema? Estaria o contador de histórias no cinema? Outro personagem desse verbo cinemático é o ator Peter Falk, interpretado pelo próprio ator Peter Falk, que aparece logo no início do filme, dentro do avião, preocupado em como compor o personagem que fará em seu próprio filme. Mais tarde descobrimos que Peter Falk também fora um anjo. Anjo que se tornara homem e depois ator e que, então, estava preocu-

pado em se tornar personagem em um filme dentro do filme. As camadas de metalinguagem que Wim Wenders usa aqui nos rememoram as utilizadas em *O banquete*, em que o que lemos é narrado por Platão. Não necessariamente. O narrador no primeiro círculo estrutural da história é Apolodoro, como vimos. E se nos ativermos apenas ao discurso de Sócrates, saberemos que ele é fruto do que Apolodoro narra sobre o que contou a Glauco sobre o que ouviu de Aristodemo que ouviu o que Sócrates contou sobre o que narrou Diotima em uma conversa sobre o amor. Escolhemos o discurso de Sócrates como exemplo para não nos determos nos dos outros convivas, pois sua narração parece o fruto amadurecido de Platão sobre o que é o amor.

Essa corrente associativa de discursos, Diotima-Sócrates-Aristodemo-Apolodoro-Glauco-Platão-sujeito, se assemelha àquela brincadeira de crianças (e essas são as que mais exercem livremente o exercício lúdico) a que chamamos “telefone sem fio”, em que cada um ouve uma história ao pé do ouvido e a comunica ao pé do ouvido da pessoa que está ao seu lado. A história vai se transformando com adições, subtrações e metamorfoses de ouvido-à-boca-à-ouvido... até chegar novamente ao primeiro jogador, que deve repetir o processo e passá-la adiante. Sob essa ótica, o mais importante não é a precisão sobre o que é dito, mas, sim, trilhar o caminho do discurso, a não interrupção da brincadeira, seja ela como for. E Platão, onde se situa nesse jogo ocorrido no meio do caminho de Apolodoro, Aristodemo e sujeito? Seria Platão o próprio caminho?

Essa estrutura é comum a outras vultosas obras artísticas, como *Dom Quixote* e *As mil e uma noites*. Alguém que conta a história que alguém contou sobre um alguém que contava para outro alguém... Esse labirinto de camadas sobrepostas, como bonecas russas que se escondem uma dentro da outra, e que para chegar à última delas não podemos deixar de descobrir uma a uma, nos faz em alguns trechos perdermos a consciência de qual dos narradores está com a palavra. E algumas vezes, quando pensamos que é um deles quem está falando, descobrimos que é outro.

O primeiro ponto dessa cadeia de discursos que estudamos aqui, Diotima, entende que o amor não se dirige ao belo, mas à geração no belo:

[...] É, com efeito, Sócrates, dizia-me ela, não do belo o Amor, como pensas.

Mas de que é enfim?

Da geração e da parturição no belo.

Seja, disse-lhe eu.

Perfeitamente, continuou. E por que assim da geração? Porque é algo e perpétuo e imortal para um mortal, a geração (PLATÃO, 2010, p. 154).

Damiel busca na matéria a geração no belo, e para Diotima-Sócrates-Platão a busca pela geração no belo é a própria busca pela imortalidade. Para gerar no belo, e assim atingir a imortalidade, Damiel deve renegar sua própria condição imortal e tornar-se mortal. Apenas como homem ele pode gerar no belo. Diotima continua: “[...] E é a imortalidade que, com o bem, necessariamente se deseja, pelo que foi admitido, se é que o amor é amor de sempre ter consigo o bem” (ibidem, p. 154).

Toda poesia que Damiel testemunhava nos pensamentos e ações dos mortais trouxe-lhe um conflito: fez-se urgente passar do caos ao cosmo, ou, para ser mais exato, passar do cosmo espiritual ao caos material, do “não ser” ao “ser”, do céu à terra, a fim de experienciar o amor de ter sempre consigo o bem, dessa vez na condição humana. “Ou não consideras, disse ela, que somente então, quando vir o belo com aquilo que com este pode ser visto, ocorrer-lhe-á produzir não sombras de virtude, mas reais virtudes, porque é no real que está tocando? E que, a quem produziu autêntica virtude e a alimentou cabe tornar-se amigo da divindade, e se a algum outro homem cabe tornar-se imortal é, sobretudo, a este?” (ibidem, p. 165). Damiel abandona a imortalidade para tornar-se (i)mortal, para produzir virtudes reais tocando no real. Antes suas virtudes eram sombras em preto e branco por não tocarem a realidade. Uma das primeiras cores que ele vê quando passa a ser humano — e nós também, pois o filme a partir daí torna-se colorido — é a de seu sangue, vermelho, virtuoso, real.

É nesse ponto do caminho que nos encontramos com Aristófanes, vindo até nós via Platão. Aristófanes, no discurso que empreende no famoso banquete (ibidem, p. 117-127), descreve o nascimento do amor. Nessa narração, a humanidade era composta originalmente por três gêneros: o masculino, o feminino e o andrógino. Cada humano pertencia a um deles, era composto por quatro braços e quatro pernas em um só corpo, e por dois rostos em uma só cabeça. Quando desejavam correr, esses humanos originais avançavam rapidamente, cambalhotando e girando sobre os oito membros que possuíam. Em “sua força e vigor terríveis” (ibidem, p. 120), esses humanos teriam se virado contra os deuses, “e o que diz Homero de Efialtes e de Otes é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu para investir contra os deuses” (ibidem, p. 120). Na impossibilidade de destruí-los, graças às oferendas que propiciavam, Zeus decidiu por enfraquecê-los, dividindo cada um em dois. Cortando-os, mandou Apolo voltar-lhes o rosto e o sexo para o lado em que o corpo fora mutilado, ordenou também puxar-lhes toda a pele cindida a fim de amarrá-la no ventre, de onde se originaria assim o umbigo. “Por conseguinte, desde que a nossa

natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia [...]. É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (ibidem, p. 121-122). Assim, o abraço e o amor seriam a tentativa que os humanos mutilados fazem de voltar à unidade original, quando dois amantes eram ainda um mesmo ser.

Vários pares antagônico-complementares compõem a dialética do filme de Wim Wenders, espelhando metades ansiosas por encontrarem-se na busca da unidade original. O tedioso set de filmagens, submerso em ruínas e aparelhos informatizados, contrasta e complementa a simplicidade e vivacidade do circo. O circo cheio de crianças contrasta e complementa a Potsdamer Platz vazia, que conta apenas com a presença do velho Homero. O salto de um suicida para a morte contrasta e complementa o salto do gênio Cassiel para o espírito, do alto da “material” estátua de um anjo. E no meio de tudo está o muro, vislumbrado em muitas sequências do filme, dividindo Berlim. A cidade teve que ser dividida em duas metades por sua rebelião contra os deuses. Cindida, ela não poderia mais empreender uma nova guerra contra as entidades divinas, impossibilitada que estava de reunir-se novamente em sua unidade original. Restava-lhe, agora, apenas a busca de uma metade pela outra.

É o desejo de Marion por dizer “estou feliz. Tenho uma história e continuarei tendo” que detona a decisão de Damiel em ter a sua própria. Enquanto ela deseja a eternidade de uma história, ele deseja a finitude de outra, o início, meio e fim da sua própria. É em frente ao muro que divide a cidade, tanto quanto Zeus dividiu os humanos, que Damiel torna-se homem. A realidade da matéria ganha as cores dos grafites no muro e a principal delas é a do sangue, matéria-prima da matéria humana: “Isto é vermelho?”. O primeiro elogio que tece é para o desenho que um grafiteiro faz: “bonito!”. Ele está próximo agora de gerar no belo e assegurar a infinitude em sua mortalidade.

Mas o belo se foi no primeiro dia de criação daquele homem, levando embora o circo e Marion. Onde encontrá-la? No baile. Como em *Romeu e Julieta*. No show de Nick Cave, Marion vestida de vermelho — a cor do sangue daquele que fora anjo — vai até o balcão do bar, senta-se inadvertidamente ao lado de Damiel, enquanto o cantor repete indefinidamente o verso “dela até a eternidade”. Ambos, sem enxergarem-se, sentem um a presença do outro, viram-se lentamente e Damiel oferece a ela a taça que segura, um “drink”, enquanto ela estica as mãos para apanhar. Este é o cálice que unirá os dois em

um rito tão antigo quanto a religião cristã, ecoado no mito do graal e nas representações da Santa Ceia. A cena remete até mesmo à Anunciação de Maria pelo gênio Gabriel (Marion é o diminutivo de Maria em francês, seu idioma natal). Ela, ao virar-se para Damiel, enquanto aceita a taça, dispõe-se à semelhança de Maria com o cálice à ação do espírito em seu ventre. “Eis a serva do senhor, Faça-se em mim segundo a sua palavra” (Lucas, cap. I, vers. 38). O verbo age, ela bebe do cálice e Damiel tenta aproximar-se para dar-lhe um beijo. Ela o retém, e então pronuncia seu próprio discurso sobre o amor, que vale a pena reproduzirmos:

A coisa precisa ficar séria. Estive muito sozinha, mas nunca vivi sozinha [...], nunca fui solitária, nem quando estive sozinha nem acompanhada. Mas eu teria gostado de ser solitária. Solidão significa o seguinte: finalmente estou inteira. Agora posso afirmar isso, pois hoje me sinto solitária [...]. Nós agora somos o tempo [...]. Agora nós dois somos mais que dois. Encarnamos algo. Estamos na praça do povo e a praça está cheia de gente que deseja o mesmo que nós [...]. Não existe história maior que a nossa, a de um homem e uma mulher. Será uma história de gigantes [...]. Uma história de novos ancestrais.

Marion nunca esteve solitária antes porque solidão, como afirma, significa inteireza. Ao encontrar Damiel, ela retorna com ele à unidade original, o oposto da inconstância no amor, essa ferramenta utilizada por Shakespeare na composição das peripécias amorosas em suas peças. “Agora nós dois somos mais que dois.” São um. Toda Potsdamer Platz, a “praça do povo”, agora “cheia de gente que deseja o mesmo que nós”, aspira ao retorno da unidade rompida, deseja cessar este contemplar a própria mutilação. A “história de novos ancestrais”, antigos e modernos, é perpetuada fisicamente por dois personagens, um homem e uma mulher. Ao final eles se abraçam, repetindo o rito de que fala Aristófanes-Platão, composto por dois corpos que se voltam um ao outro, em que quatro braços, quatro pernas, e dois rostos em direções opostas restauram a unidade original do gênero humano. Espírito e matéria estão juntos em um só novamente. A totalidade foi restaurada.

Os próximos planos conceituam essa (re)união: a estátua do anjo; Marion realizando suas acrobacias na corda tensionada por Damiel; a sombra da dança graciosa dos movimentos da trapezista desenhando-se sobre outro gracioso desenho de um casal dançando. Escultura, desenho, dança, luz, poesia e cinema sobrepõem-se uns aos outros, enquanto Damiel reflete sobre o uno que se tornou com Marion: “Estive dentro dela e ela em volta de mim [...]”. Nenhuma criança mortal foi concebida mas sim um quadro imortal com-

partilhado [...]. A imagem que criamos me acompanhará quando eu morrer, terei vivido em seu interior.” A perpetuação na geração no belo realizou-se. A última imagem que temos de Damiel é a de sua caneta correndo pelo papel enquanto escreve: “Eu agora sei o que nenhum anjo sabe”. Não só no princípio era o verbo, mas no fim também. Saber o que nenhum anjo sabe é sua *areté*.

Então assistimos ao último plano do filme, o de Homero seguindo reto na direção do muro que separava Berlim, enquanto pensa: “Eles precisam de mim mais do que tudo neste mundo. Embarquemos.” Resistir às intempéries dos tempos, levar adiante teimosamente a arte de narrar histórias, embarcar na nau pós-moderna que leva à deriva seus tripulantes, é a *areté* deste Homero, qualidade que distingue o herói. Enorme distinção guerreira em tempos de cólera. Como epílogo, à maneira de Shakespeare, presenciamos o último quadro, o de Berlim com o horizonte celeste por cima, a terra sob o céu, acompanhada pelo letreiro: “*to be continued*”. Com esse último quadro do filme, Berlim, a terra, o céu e o letreiro, o círculo da totalidade se fecha e retornamos em espiral à unidade original, às primeiras imagens dessa criação do verbo cinematográfico:

No princípio Deus criou o céu e a terra [...]

E assim se fez. Deus contemplou toda a sua obra, e viu que tudo era muito bom [...] (Gênesis, cap. I, vers. 30-31).

A história foi imortalizada pela geração no belo. *To be continued*.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- HEGEL, Georg W. F. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*.
- LUKÁCS, Georg. *Estética*. Barcelona/México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.
- MARX, Karl. *A ideologia alemã: a ideologia alemã crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas, 1845-1846*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MURARI, Francisco. *Mito e história*. São Paulo: USP. Tese apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para o Concurso de Livre Docência, São Paulo, 1995.

Do céu à terra. Da terra ao céu. Pressupostos amorosos no filme *Asas do desejo*, de Wim Wenders

PLATÃO. *O banquete ou Do amor*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.



Ricardo Cardoso – Mestrando em História Social pela FFLCH – Universidade de São Paulo.
ricktrao@bol.com.br